

Vista y plano de Toledo del Museo del Greco (Toledo)*

View of Toledo in the Greco Museum (Toledo)

Garrido, Carmen**

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 2008.
Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2009.
BIBLID [0210-962-X(2009); 40; 53-62]

RESUMEN

Se ofrece un estudio técnico sobre el proceso creativo de una pintura de perfecta ejecución: el aprovechamiento de las cualidades plásticas de la tela de lino de tradición veneciana, el protagonismo de la imprimación, la manera de organizar la escena, el método de traslado al lienzo del plano, la utilización de diferentes tipos de pinceladas con distintos resultados pictóricos, el modelado de las figuras, el dibujo del paisaje, la incorporación de los toques de color con la identificación de los productos que los originan y el control, a lo largo de todo el proceso, de los efectos de luz.

Palabras clave: Pintura; Paisaje; Técnicas pictóricas; Pigmentos.

Identificadores: El Greco.

Topónimos: Toledo.

Periodo: Siglos 16-17.

ABSTRACT

The present paper analyses this painting from the following points of view: a study of the creative processes implied; the way in which the painter uses the linen canvas in the Venetian tradition; the importance of the primer; the way in which the scene is organized; the way the planes are painted; the use of different kinds of brushstrokes, the shaping of the figures, the landscape, the use of colour and the identification of the products used in their make-up, and the use throughout of the effects of light.

Key words: Painting; Landscape; Painting techniques; Pigments.

Identifiers: El Greco.

Place names: Toledo.

Period: 16th-17th centuries.

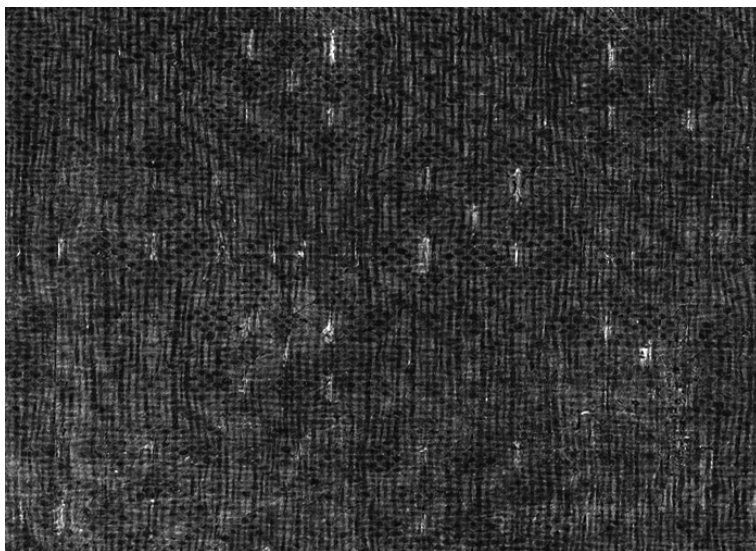
* En recuerdo de mi compañero y amigo José Álvarez Lopera, con el que tantos momentos buenos disfruté contemplando las obras de este genial pintor, El Greco, que nos unió en Grecia, Italia, Madrid y Toledo siguiendo su recorrido.

** Museo Nacional del Prado.

(...) en las luces que vistas de lejos
por pequeñas que sean parecen grandes.
Inscripción en la *Vista y Plano de Toledo*



1. El Greco. *Vista y plano de Toledo* (óleo sobre lienzo, 132 x 228 cm.).
Museo del Greco, Toledo.



2. Detalle del soporte del cuadro: tela de mantelillo. Radiografía.

La ciudad de Toledo, pintada por El Greco (Candía, 1541-Toledo, 1614) de manera abreviada en algunas de sus crucifixiones y algo más desarrollada al fondo del *Laoconte* (Washington, National Gallery), es el motivo esencial de este cuadro. Como tema independiente fue representada también en la *Vista de Toledo* (Nueva York, Metropolitan Museum), aunque en el cuadro que examinamos alcanza su máxima expresión (fig. 1). Un joven situado al lado derecho muestra el plano urbanístico, en que de manera topográfica se indican los edificios y lugares más emblemáticos, donde son reconocibles las murallas, el puente de Alcántara, el Alcázar, la Catedral, y algunos conventos¹. El Greco destaca el Hospital Tavera, pintándolo a diferente escala y trayéndolo hacia un plano intermedio como si de una maqueta se tratase. Con ello quiere mostrar su gratitud a Don Pedro Salazar de Mendoza, administrador del Hospital que fue quien le encargó

la decoración de la iglesia. Generalmente es aceptado que fue su primer tenedor, pasan-

do después al Palacio Arzobispal de Toledo².

La ciudad está vista desde una panorámica que encaja perfectamente en el amplio formato del lienzo. La línea del fondo del paisaje va formando cierta curvatura que cae hacia la izquierda, donde se abre el espacio hacia el primer plano, encajándose los diferentes edificios de manera compacta. A ambos lados, la ciudad deja paso a la orografía del campo.

Otros dos motivos iconográficos forman parte de la escena. En el ángulo inferior izquierdo, próximo al río, cerrando la composición aparece una figura dorada que simboliza al Tajo con atributos clásicos en torno a la abundancia, como el cántaro del que mana agua, los frutos y los cereales. Desde el cielo, descende sobre la catedral un grupo celestial alrededor de la Virgen, que porta la casulla para imponérsela a san Ildefonso, patrono de Toledo. La obra fue hecha en los últimos años de su vida, en los primeros años de la segunda década del siglo XVII³.



3. Joven en el lateral derecho que sujeta el plano.

PROCESO CREATIVO DE LA PINTURA

El cuadro está pintado sobre una tela de mantel de lino de las que El Greco utilizó frecuentemente en muchas de sus obras, en especial en las de gran formato (fig. 2). Las telas de mantelillo se caracterizan por el dibujo que forman sus hilos al entrelazarse, en este caso concreto el de un rombo compuesto⁴. Su empleo fue muy importante en la escuela veneciana y El Greco supo captar éste y otros muchos recursos de su técnica para crear efectos especiales en la superficie de las pinturas. Sobre el lienzo, previamente encolado, se tendió una ligera capa de yeso y después una imprimación rojiza de tonalidad oscura, como sucede en sus obras más tardías⁵.

Con el empleo de las telas de mantelillo y la tonalidad de la imprimación, sobre las que se aplicaron finas capas de veladura y empastes puntuales, el pintor consigue un mo-



4. Detalle de las construcciones alrededor de la Catedral.



5. Grupo celestial.

vimiento de la superficie y una reverberación lumínica muy expresivos, efectos logrados por los pintores venecianos de forma magistral.

La pintura se introduce con pinceladas rápidas y deshechas dadas en todas direcciones, alcanzando el juego de las distintas tonalidades con la transparencia de los toques. El fondo rojizo, visible por todas partes, es un elemento más que se suma en la contemplación del conjunto⁶. Un ejemplo muy interesante de este recurso tonal es patente en el traje del joven que sujeta el plano, en donde las pinceladas verdes oscuras, fundamentalmente de resinato de cobre, los verdes amarillentos —por la mezcla además del amarillo de plomo y estaño—, azulados —por la presencia de azurita— y ocre, junto con el rojizo de la imprimación producen el efecto que contemplamos, a pesar de estar la figura en un estado intermedio de elaboración (fig. 3).

Unas líneas negras más o menos gruesas, presentes en ciertos puntos del personaje, delimitan someramente los espacios, trazando su figura y su vestido. Algunas pinceladas posteriores más intensas precisan los dedos o el perfil de su rostro. La cabeza está contorneada con pinceladas negras más grandes, oscuras e intensas en su lado izquierdo, marcando el espacio que la separa de la gola. Los rasgos fisonómicos, igualmente hechos con gran rapidez de ejecución, definen a un personaje de mirada perdida. Hay que señalar la forma de pintar las pestañas, sobre todo las del ojo izquierdo, con largas pinceladas que al final de su recorrido gotean la materia pictórica.

La mano derecha resulta desproporcionada con respecto a la izquierda y su terminación también es diferente. Aunque es pequeña y el esbozo del brazo es igualmente de extrañas proporciones, el efecto final encaja bien en la escena. Por otra parte, los toques blancos sobre la gola y el vestido ayudan a la comprensión del diseño del traje, al marcar, además, con ellos las zonas lumínicas que al final resaltarían, bajo las últimas capas de color.

Su cabeza es algo difusa, igual que el resto de la figura; por ejemplo, la línea de su contorno superior no es precisa, la oreja poco definida se une a la cara con una pincelada negra interpuesta, la gola es una mancha y los límites del vestido sólo los intuimos. Todo es algo borroso, pero forma parte de un conjunto que precisamos desde la distancia y se hace impreciso al aproximarnos y querer examinar el detalle.

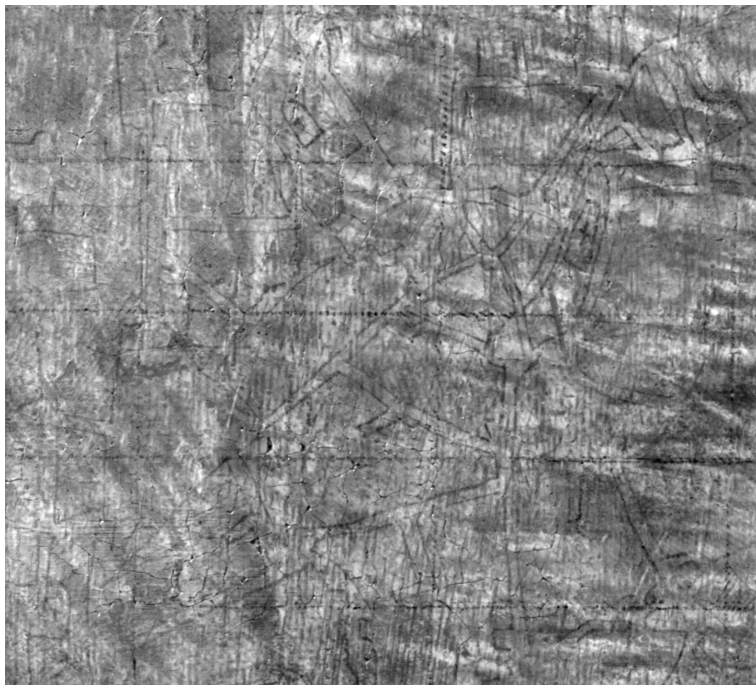
La colocación del personaje, su mirada descendente y la desproporción de las manos, podría sugerir la posible colocación del cuadro a una cierta altura, que dejaría el plano de la ciudad con un nivel susceptible de ser leído.

La representación de Toledo es extraordinaria. El Greco dibuja directamente los edificios a base de toques rápidos, muy finos y entrecruzados, para encajar unos con otros. Los tejados grises están tocados en zonas con algo de azurita, ocre y negro, a la vez que unos sutiles perfiles de albayalde hacen resaltar las líneas arquitectónicas y destacan las incidencias de la luz (fig. 4). La imprimación, a la vista entre los edificios, es otro elemento tonal importante como sucede en el resto del cuadro. La mayor precisión en el encaje de los edificios la encontramos en la zona central, que corresponde al casco histórico, precisión que se va deshaciendo a medida que éstos, en su descenso hacia el lado izquierdo, se aproximan al río Tajo en los arrabales de la ciudad. La diferente definición pictórica existente entre ellos está en función de su categoría monumental y no del lugar que ocupen dentro de la escena. De ahí, que la minuciosidad del pintor en los edificios más importantes sea mayor, aunque la ejecución es igualmente rápida y abreviada. En algunos lugares de la campiña, se sugiere la existencia de construcciones mediante leves toques blancos de pincel, que se convierten en casas, torres, etc., sólo desde la distancia.

En el paisaje se entremezclan los tonos ocres y verdosos con pinceladas blancas y negras que van dando forma y modelando su orografía, a la vez que definen los perfiles de las montañas y los valles, destacando las zonas luminosas de las que están en sombra. Lo mismo sucede en los pequeños jardines intercalados dentro y fuera de la muralla y en los espacios campestres de las afueras.

Al pincelar el río, las montañas, algunos arbolitos, la nube del primer término y partes del celaje, el pintor frota los pinceles, creando a veces una cierta borrosidad que aumenta la expresividad de estos detalles.

La alegoría del Tajo, en el lateral izquierdo, está pintada en una tonalidad ocre que imita al oro. Con trazos rápidos y seguros El Greco da forma a la anatomía de la figura masculina representada en una posición bastante forzada, quizá también acorde con la visión de “soto in su” de la que se habló anteriormente. El cántaro del que surge el agua y los frutos



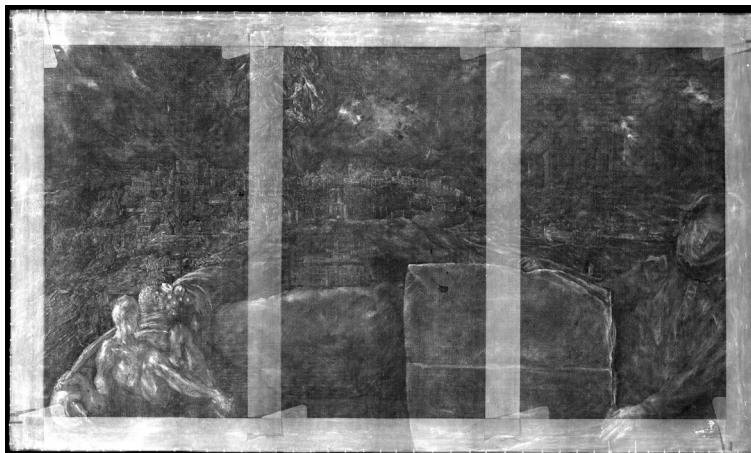
6. Detalle de la cuadrícula del plano. Reflectografía infrarroja.

con los que se cierra este conjunto en la parte superior están trabajados de la misma forma. Óxidos de hierro de distintos tonos, mezclados con albayalde y algo de negro, constituyen la materia de las pinceladas que trazan el conjunto. En superficie aparecen infinidad de toques diversos que matizan y modelan la representación. Con pinceladas de negro intenso fueron perfilados los contornos y creados los espacios en sombra para hacer destacar los más claros; otras partes se oscurecieron con óxidos de hierro de tonalidad marrón muy oscura, como sucede en las sombras visibles sobre la cara del personaje,

entre sus piernas y en la musculatura de su brazo derecho. Sucede técnicamente igual que en la figura del joven del otro extremo: sólo se dan las justas pinceladas para crear la ilusión de su existencia y situarlos en el espacio.

El grupo celestial en torno a la Virgen está pintado a modo de boceto (fig. 5). La ejecución es muy rápida y ciertas zonas quedan sin terminar, como sucede en algunos rostros y mantos, y en los ángeles que descienden con la corona y las palmas desde el cielo. No sabemos hasta qué punto la escena quedó sin finalizar o responde a la forma en la que quiso el pintor darla por concluida, ya que desde la distancia el conjunto adquiere perfecta coherencia en la forma y en el fondo; incluso pueden verse veladuras de acabado sobre algunos planos de los mantos. Algunas “manchas” del conjunto son definidas con trazos negros en los bordes, estratégicamente introducidos para expresar su significado, según observamos en el contorno izquierdo de la mano y el cuerpo de la Virgen, en los de los cuerpos de los angelitos referidos y en los pies de los ángeles a la derecha de mayor tamaño. Es curioso que este recurso lo emplea desde el comienzo de su quehacer pictórico, ya que podemos verlo, por ejemplo, en obras como el *Bautismo del Tríptico de Módena* (Galería Estense, Módena) en los pies de los tres ángeles del lado derecho, así como a través de su carrera en cualquier grupo angelical de los que aparecen en sus obras⁷.

En esta representación se encuentran reunidos los pigmentos que constituyen la paleta del pintor: albayalde, resinato de cobre, amarillo de plomo y estaño, azurita, laca roja, negro orgánico, óxidos de hierro e incluso el minio de plomo dado en el interior de la túnica del ángel que desciende de la parte más alta. También aparecen tres toques de minio sobre el manto azulado del que está bajo él. Tanto las mezclas de pigmentos como la manera de trabajar con ellos son igualmente características de El Greco.



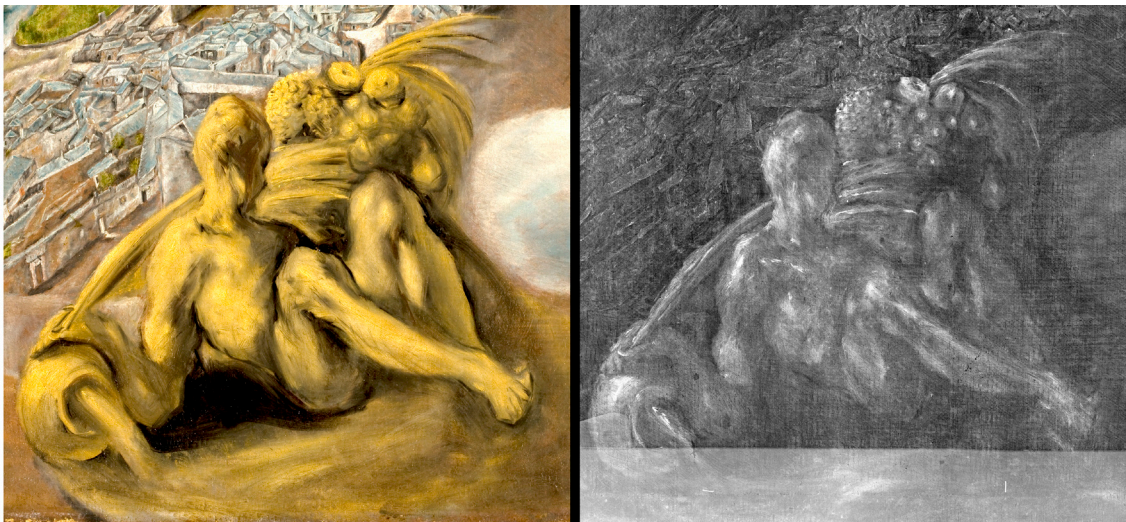
7. Radiografía general.

La singular puesta en escena de los ángeles pintados en el lateral derecho y en la parte inferior, con posiciones en algunos casos forzadas, son los que producen el movimiento descendente del grupo esencial de la Virgen con los tres ángeles que sujetan la Casulla.

Tanto el celaje como la nube del primer término son introducidos mediante manchas que van desde el blanco a un azul más intenso, dependiendo de la incidencia de la luz. Ésta entra desde el ángulo superior izquierdo de la pintura y, aunque repercute en toda la obra, es sobre todo en torno a la zona del Alcázar donde intensifica su protagonismo. Por eso, en el lado izquierdo la ciudad y el paisaje resultan algo más precisos al tener, gracias a la luz, una mayor elaboración.

El plano de Toledo que muestra el joven está diseñado con todo tipo de detalles, en una tonalidad sepia. Siempre se ha supuesto que no está hecho por el pintor, y que pudo ser Jorge Manuel el que lo realizara. Además de aparecer el trazado de la ciudad, en el lado izquierdo del pergamino existe una relación detallada de los edificios, y en la inferior derecha una inscripción en la que el pintor explica algunos aspectos sobre la obra⁸. Fue trasladado de un dibujo exento al lienzo, mediante la técnica de la cuadrícula, según se constata al observar directamente el cuadro y, de manera más precisa, mediante el examen realizado con reflectografía infrarroja (fig. 6).

Con esta técnica se destacan en los reflectogramas el dibujo en negro de los perfiles de las figuras y otros detalles del paisaje. Aunque en ocasiones estos trazos son debidos a los iniciales de la puesta en escena de la obra, en la mayoría de los casos es difícil precisar si corresponden a ese momento inicial o a otro posterior, en el que el pintor solía reforzar con este pigmento los contornos. Además, se revelan algunos recursos, como las



8. Alegoría del Tajo. Visible y rayos X.

transparencias del color, a través de las cuales se ven las luces de las capas internas y la forma de aplicar la imprimación.

La radiografía de la obra manifiesta la manera de plantear el trabajo el artista (fig. 7). Los espacios para los motivos del primer término, como las dos figuras, el pergamino, la nube y el edificio, han sido reservados desde el principio, delimitándose los contornos en oscuro en el documento técnico, debido a la diferencia de contrastes entre la imprimación y la pintura. Después de pintar esos elementos, los contornos fueron ligeramente ajustados con la ejecución del paisaje en torno a ellos. De forma igual procedió para la ejecución del grupo celestial y el desarrollo de las edificaciones de Toledo.

Al estar la obra hecha de manera tan directa, no se observan cambios significativos de composición, tan solo ligeras rectificaciones y superposiciones de elementos.



9. Detalle de la parte más iluminada del fondo en el lado izquierdo de la escena. Visible y rayos X.

Las luces prefijadas en principio se destacan más en la radiografía que en la visión directa de la obra, como puede verse en la representación del río Tajo, ya que las pinceladas que se superponen después las velan sutilmente (fig. 8). Lo mismo ocurre en alguno de los ángeles de la parte superior, en los perfiles arquitectónicos, de las montañas y caminos y en las pinceladas de luz que bajan desde el ángulo superior izquierdo. Todo aquello que está tocando con el albayalde directamente se individualiza en la radiografía. Los edificios fueron pintados con finísimos pinceles que aplican trazos de alto contraste lumínico y que minuciosamente van construyendo la ciudad (fig. 9).

La perfección de la técnica de ejecución viene a subrayar la belleza de este paisaje tan especial como insólito pintado por El Greco, y del que Cossío dijo que era “un Toledo como las Venecias del siglo XV, con Cigarrales y Vega sustituyendo a las lagunas, y con la casulla de san Ildefonso como escudo en vez del León de San Marcos”⁹.

NOTAS

1. Entre los historiadores no hay unanimidad en que el mapa haya sido representado con exactitud.
2. En el inventario de bienes de don Pedro Salazar de Mendona, realizado a su muerte en 1629, aparecen las anotaciones de varios paisajes, sin ningún tipo de precisión que asegure que se trata de uno de ellos. Wetthey recoge que Cruz y Bahamonde lo vio en 1810-12 en ese lugar. WETHEY, Harold E. *El Greco y su escuela*. Madrid: Guadarrama, 1967, vol. II, pp. 99-100.
3. Para la historiografía de la obra, ver entre otros: WETHEY, Harold E. *Ibidem*; GUDIOL, José. *Doménikos Theotokópoulos El Greco: 1541-1614*. Barcelona: Polígrafa, 1982, pp. 271-272; ÁLVAREZ LOPERA, José. *El Greco la obra esencial*. Madrid: Silex, 1993, pp. 258-260; MARTINEZ BURGOS, Palma. *El Greco. El pintor humanista. Obra completa*. Madrid: Libsa, 2005, pp. 394-395.
4. El lienzo es el mismo encontrado en *El entierro del Conde de Orgaz* (Iglesia de santo Tomé, Toledo), *San Sebastián* (Catedral, Palencia), *La Trinidad* (Museo del Prado, Madrid), *Retablo del Colegio de doña María de Aragón* (Museo del Prado, Madrid), etc. La primera vez que se describió esta tela fue en: MANTILLA DE LOS RÍOS, M. S. «Análisis del tejido de dos muestras procedentes de la tela y el forro del cuadro de El Greco, Entierro del Conde de Orgaz, conservado en la Iglesia de Santo Tomé de Toledo». *Informes y trabajos de Instituto de Restauración de Obras de Arte* (Madrid), 13, pp. 91-98. «Desde siempre, cada pintor elige el soporte y la tonalidad de las bases en función del resultado final que desea alcanzar al ejecutar la obra».
5. En el transcurso de la evolución de la técnica del pintor, la imprimación va cambiando ligeramente su tonalidad anaranjada, desde las más agrisadas de los primeros años en España a las más rojizas del final. Aunque los materiales que se mezclan en este estrato son siempre similares, las proporciones son diferentes: albayalde, negro orgánico y óxidos de hierro, además de azurita, laca roja o minio de plomo.
6. El color rojo de la imprimación es visible en algunas zonas por que el pintor ha querido dejarlo visible jugando con su tonalidad como si fuera un pigmento más, mientras que en otras zonas es debido a un desgaste de la superficie de la pintura.
7. Se han examinado en los últimos meses algunas obras atribuidas a El Greco, de las primeras etapas (cretense e italiana), para poder trazar su trayectoria técnica al enlazarlas con los numerosos estudios realizados en el Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado sobre sus obras pintadas en España.
8. La Inscripción reza: «Ha sido forzoso poner el Hospital de Don Joan Tavera en forma de modelo porque no sólo venía a cubrir la puesta de visagra mas subía el cimborrio o cúpula de manera que sobrepujan a la ciudad y así una vez puesto como modelo y movido de su lugar me pareció mostrar la haz antes que otra parte y en lo demás de cómo viene en la ciudad se verá en la planta.

También en la historia de Ntra. Señora que trahe la casulla a San Ildefonso para su ornato y hazer las figuras grandes me he valido en cierta manera de ser cuerpos celestiales como vemos en las luces que vistas de lexos por pequeñas que sean parecen grandes».

9. COSSIO, M. B. *El Greco*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984, p. 222.